

Notes from an orientation  
*Towards Nothing*

Mikko Rikala  
2014

Notes from an orientation  
*Towards Nothing*

## **Aluksi**

Enemmän kuin uuden tiedon tuottamiseen, kirjallinen työni pyrkii ajatusten keräilyyn ja vertailuun, oman taiteellisen työskentelyni takana olevan ajatuksellisen viitekehyksen rakentamiseen ja esilletuomiseen. Ajattelen teosten kanssa, sekä omieni että muiden, niin kirjallisten kuin kuvataiteellisten. Tämän tekstin pääasiallinen tehtävä on seurata Goethen toteamusta “ajatteleminen on tärkeämpää kuin tieto”. Lähes kaikki mitä me tiedämme on opittua, kaikki ihmisen keräämä ja löytämä tieto on jatkuvasti avoinna uudelleen määrittelylle. Tieto muuttaa jatkuvast muotoaan. Tieteellisen varmuuden sijasta tietoa voi lähestyä avoimena lähteenä.

Aluksi tutkin miten taiteellinen tutkimus tällä hetkellä määritellään ja mitä se voisi olla. Mitä seuraa, kun sisällöllisesti vastakohtaisilta tuntuvat taide ja tutkimus kohtaavat? Samalla etsin selitysmalleja intuitiiviselle ymmärrykselle tiedon vastakohtana.

Seuraavassa kappaleessa tarkastelen Paul Virilion filosofian kautta tilan ja ajan suhdetta digitaalisen tiedonsiirron aikakaudella. Samalla nousee esille toiminnan ja toimimattomuuden sekä hetkellisyuden ympärille rakentuvia pohdintoja.

Saksalaisen kirjailijan W.G. Sebaldin ajatukset mielikuvituksen, historian, muistin ja assosiaation suhteista ovat suuressa osassa tekstissäni. Sebaldin tapa yhdistää historiaa ja nykyisyyttä tavalla, jossa mielikuviutus rakentaa uudenlaisia kokonaisuuksia kaukaiseltakin tuntuvista tapahtumista kinnittyä muiden tutkimiini taiteilijoiden teoksiin kyvyllään ylittää arjen kulissit.

Yksi erityispiirre, joka on kiinnittänyt ajatukseni Sebaldin teoksiin on se, ettei hänen esseemäinen proosansa ole riippuvainen perinteisestä juonikerronnasta eikä tapahtumien järjestyksestä. Kuten Sebaldin tuotannosta kirjoittanut suomalainen kirjailija Rax Rinnekangas huomauttaa: “Hän assosioi täysin vapaasti kronologisen juonen rakentamisen sijasta, uskoo tajunnan kykyyn luoda osista kokonaisuuksia ja ennen kaikkea luottaa yksityiskohtien merkitykseen samalla tavoin kuin tieto ja tulkinnat ja tosiasiat elävät tieteen käytössä.”<sup>1</sup>

Rinnastan Sebaldiin suomalaisen kirjailijan Jaakko Yli-Juonikkaan teoksen Vanhan merimiehen tarina ja vielä myöhemmin argentiinalaisen Jorge-Luis Borgesin kuvaileman vihjeen luonteen verratessani intuition ja rationaalisen suhdetta kirjallisuudessa.

Kirjallisten pohdintojen jälkeen tulkitsen Hreinn Fridfinnssonin, Vija Celmins, Nina Canellin sekä Peter Fischlin ja David Weissin teoksia omien ajatusteni peileinä. Olen löytänyt heidän teoksistaan elementtejä, joita sanallistamalla sanallistan samalla oman työskentelyni viitekehystä.

Lopuksi kuvailen oman taiteellisen tuotantoni luonnetta suhteuttaen sen teemoihin ja ajatuksiin, joita olen aiemmissa kappaleissa kuvaillut muiden taiteilijoiden kautta. Pyrin perustelemaan kiinnittymiseni tietynlaiseen perinteeseen ja nykyisyyteen.

Kappaleet etenevät hataran kronologisessa järjestyksessä. Useat teemat palaavat ja päätyvät sitä kautta uudensuhteisiin.

Kuten työn nimi vihjaa, kokonaisuus on taiteellista työskentelyä innostaneiden ja siitä nousseiden ajatusten muistiinkirjaamista ja käsittelyä. Uudelleen ajattelu on jatkuva prosessi. Voi olla, että huomenna olen toista mieltä tämänpäiväisen minäni kanssa.

Helsingissä 15. huhtikuuta 2014

*Notes from an orientation*

## I.

Mielikuvitus on tiedon syntyminen tärkeimpiä periaatteita. Tarvitsemme mielikuvitusta myös kohdatessamme tuntematonta. Taiteellisessa tutkimuksessa mielikuvituksen tuottamien ajatusten ei tarvitse läpäistä tiedon määritelmiä eikä taiteen tarvitse todistaa väitteitään aktuaalisessa maailmassa. Mielikuvitusta, kuvittelua ja intuitiota, voidaan käyttää välineinä kun järjestämme tietoa uudelleen. Jyrki Siukonen lainaa kirjassaan *Tutkiva Taiteilija* kirjailija ja taiteilija Alex Matsonin huomautusta taiteen ja tiedon suhteesta: “tutkimuksella haetaan tietoa, taiteella ei. Taideteos voi sisältää asiatietoja, mutta se ei ole niiden tehtävä. Taide voi opettaa, auttaa ymmärtämään ja paljastaa maailman suhteita tavalla, johon tiede ei pysty.”<sup>2</sup> Taiteellisen tutkimuksen luonteenpiirteisiin kuuluu epävarmuus mahdollisuutena ja ei toimivuus vastakohtana tekniselle toimivuudelle. Taiteellisen tutkimuksen tuottama tieto voi toimia loogisuuden häirikkönä,<sup>3</sup> kuten Chus Martinez huomauttaa *Documenta* (13):ta katalogissa taiteellista tutkimusta käsittelevässä esseessään.

Saksalainen taidehistorioitsija Aby Warburgin käytti taidehistoriallisissa tutkimuksissaan vapaasti muista tieteistä lainaavaa metodia. Hän keksi termejä itse, lainasi ja johti niitä vapaasti eri tieteenaloista luoden omintakeisia ajatusrakennelmia, joihin hän yhdisti taiteen tuntemuksensa.<sup>4</sup> Näin toimittaessa taiteellinen työskentely suhteutuu ja elää horisontaalisesti tukeutuen eri opinaloihin. Tällainen

tutkimus lainaa ja antaa takaisin luomatta hierarkiaa eri välineiden tai opinalojen välille. Taide ehdottelee, ajattelee ja kuvittelee ennen tiedon muovaantumista. Tällöin taiteellinen työskentely perustuu tiedon ja intuition limittäisyyteen, jossa työskentelyä ei ole velvoitettu “etukäteen määriteltyjen sääntöjen järjestelmälle”.<sup>5</sup> Eikö juuri tällainen kokeileva teoria ennen teoriaa - ajattelumalli voisi toimia pohjana taiteelliselle tutkimukselle? Eikö ajattelun rikkaus, mielikuvituksen, muistin, tieteellisten metodien, assosiaation ja intuition sekoittaminen ole mahdollisuus, jota taiteellinen tutkimus voisi käyttää?

Henk Slager kirjoittaa kirjassaan *The Pleasure of Research* taiteellisen tutkimuksen nykytilasta eurooppalaisissa taideyliopistoissa. Hänen mukaansa taiteen tekeminen ja taiteellinen tutkimus ovat siirtyneet kohti prosessia, joka on luonteeltaan kokeilevaa ja tutkii uudenlaisia tiedon ja kokemuksen malleja.<sup>6</sup> Tällaiset työskentelyn ja tutkimuksen mallit Slager katsoo olevan rinnastettavissa laboratoriomaiseen työskentelyyn, tosin ilman hypoteeseja ja ilman ennakko-odotuksia tuloksista. Tieteidenvälinen horisontaalinen kommunikaatio tapahtuu tässä laboratoriomaisessa ympäristössä ja taiteellisen tutkimuksen on mahdollista määritellä itsensä prosessin myötä jatkuvasti uudelleen.

Henk Slager lainaa Bruno Latouria, joka kuvailee tieteen olevan varmuutta, tutkimuksen epävarmuutta. Tiede on kylmää, suoraa ja erityistä, tutkimus lämmintä, osallistuvaa ja siihen sisältyy riski.<sup>7</sup> Latourin kuvaus sopii ajatukseen epävarmuudesta voimana, joka laittaa tiedon ja varmuuden liikkeeseen pyrkimättä esittämään valmiita vastauksia.

Edgar Allan Poelle ennennäkemätön ja kokematon olivat filosofisen etsinnän tärkeimpiä osia, joiden edessä meidän tulee laskelmoida (calculate) parhaamme mukaan.<sup>8</sup> Poe rinnastaa laskelmoinnin ja tuntemattoman toisiinsa tavalla, jossa luonnontieteiden rationaalisuus yhdistyy mielikuvituksen kykyyn ja inhimilliseen tarpeeseen katsoa kohti tuntematonta. Laskelmointi on tiedon kanssa ajattelua, ja pimeyden, jonka edessä Poe laskelmoi, voi ajatella olevan jotakin intuitiolla

2. Siukonen 2002, 61

3. *The Book of the Books* 2012, 46

4. Siukonen 2002, 66

5. Siukonen 2002, 70

6. Slager 2012, 22

7. Slager 2012, 23

8. Solnit 2005, 5

ymmärrettävää. Poen esimerkissä on kuvaavaa, kuinka tieto yhdistyy kuvitteluun tuntemattoman edessä. Tila jossa Poe laskelmoi, voisi olla Slagerin laboratorio, jossa kokeileva poikkitieteellinen kommunikaatio tapahtuu. Opitun tiedon lisäksi ja rinnalle tarvitaan jotakin intuition kaltaista, jotta Poen filosofinen etsintä ja Slagerin laboratoriomainen työskentely voivat tapahtua. Fyysikko J. Robert Oppenheimer puhuu samasta asiasta sanoessaan tieteilijöiden elävän jatkuvasti tuntemattoman rajalla. Tieteilijöiden tehtävä on kuitenkin muuttaa tuntematon tunnetuksi tiedoksi, varmuudeksi. Oppenheimerin mukaan taiteilijat seisovat samassa pisteessä mysteerin reunalla, mutta tiedon tuottamisen sijasta he kuljettavat meidät pimeälle merelle.<sup>9</sup> Tässä yhdistyy sekä taiteilijan että tieteilijän kuvaus samasta etsinnän mallista, johon myös Henk Slager viittaa nykytaiteesta ja taiteellisesta tutkimuksesta kirjoittaessaan. Ajallisista kuiluista huolimatta, tai juuri niiden takia, kuvailujen samankaltaisuus on merkillepantavaa. Niin saksalaisten romantikkojen jalanjäljissä kulkenut Edgar Allan Poe, modernin tieteen palvelija J. Robert Oppenheimer kuin nykytaiteen opetuksesta ja tutkimuksesta kirjoittanut Henk Slager kuvaavat samaa ilmiötä päätyen erilaisiin määritelmiin tiedosta, intuitiosta ja niiden yhteydestä.

Miten intuitio vastakohtana tiedolle sitten voitaisiin määritellä? Useissa yhteyksissä se kuvaillaan jollakin tavalla järjelle vastakkaiseksi vaistoksi. Ralph Waldo Emersonin mukaan intuitio on ihmiselle ensisijaista tietoa kun taas opittu tieto (tuition) on useimmiten vain sopimuksen varaisten tulkintojen toistamista. Häilyessämme tuntemattoman rajamailla Emerson kehottaa luottamaan intuition järjen sijasta. Taiteellisen työskentelyn ja tutkimuksen tehtävä on samankaltainen. Emme voi luottaa totuttuihin tapoihin reagoida kohdatessamme tuntemattoman, vaan luottaa intuition.

Jyrki Siukonen lainaa Henri Bergsonia määritellessään intuition olemusta. Bergsonin mukaan intuitio antaa meille mahdollisuuden käsittää, mikä on se, mitä järki ei onnistu meille antamaan. Tiedostamatta

toimiva vaisto on ihmiselle biologinen, lajityypillinen ominaisuus, joka auttaa ihmistä havaitsemaan elämän sisäisen olemuksen. Bergson sanoo järjen ja vaiston käsittelevän erilaista tietoa ja väittää, että ”järjelle on luonteenomaista luonnollinen kyvyttömyys ymmärtää elämää”.<sup>10</sup> Kuitenkin hän mainitsee järjen ja vaiston olevan limittäisiä niin, että ne auttavat toinen toisiaan, toimien yhteistyössä kokonaiskuvan saavuttamiseksi.

Edmund Husserlin mukaan intuitiivinen oivaltaminen on olennainen tekijä tunnistettaessa olemattomuudesta noussutta uutta. Husserl sanoo kaikkien keinojen olevan sallittuja, kun pyritään tunnistamaan mitä tahansa tuntematonta, kunhan nämä keinot sitovat kuvittelun ja maailman yhteen. Husserl kuvaa intuitiota jonkinlaiseksi ennalta ymmärtämiseksi, jonka kautta konkreettinen voidaan kuvitella ennenkuin se ilmenee. Hän käyttää sanaa fantasia yhteydessä, jossa fantasia on maailmaan suuntaavaa.<sup>11</sup> Voimme järjellä ja ymmärryksellä tunnistaa Poen pimeyden ja suhtautua siihen järjen argumenttien sijasta intuitiolle kuuluvan kuvittelun ja aistimisen avulla.

Olen edellä kuvaillut muutamia malleja, joiden läpi taiteellista tutkimusta, tietoa ja intuitiota voisi tarkastella. Yhdistämällä tiedon ja intuition ympärille rakentuvia ajatusmalleja ja toimintoja voisi Slagerin kuvailema laboratoriomainen ajattelu- ja työskentelyprosessi kehittyä kohti kokeellisen ajattelun tilaa. Tällainen prosessi tarkoittaa kysymyksiään tekemisen myötä. Muutos ja monimuotoisuus on vääjäämätön osa kokonaisuutta.

”On tärkeää puolustaa ajatusta kaikista metodeista ja havainnoinnin muodoista perusolettamuksiltaan mahdollisina ja olla poissulkematta mitään pyrkiessämme ymmärtämään maailmaa.”<sup>12</sup>

9. Solnit 2005, 5

10. Siukonen 2002, 90

11. Kiljunen, Hannula 2001, 53

12. Slager 2012, 23

*They have made our globe very small,  
but have  
expanded our space  
and intensified our time.*

-El Lissitzky

## II.

Liike ja nopeus, yhdeksi yhteiseksi hetkeksi käpertynyt aika tekee maapallosta pienemmän. Samalla, kuten El Lissitzky havainnoi jo viime vuosisadan alussa, virtuaalinen toimintasäteemme laajenee. Meitä ympäröivän ajan luonne muuttu. Mennyt ja tuleva menettävät merkitystään. Ajan potentiaali syklisyyteen poistuu ja aika supistuu jatkuvaksi nykyhetkeksi. “‘Lentokoneen myötä opimme tuntemaan suoran viivan’, kirjoitti Antoine de Saint-Exupéry taannoin... Tietotekniikan myötä opimme lähitulevaisuudessa tuntemaan pisteen, kuolleen pisteen inertian,” kirjoitti Paul Virilio.<sup>13</sup> Maailmamme teknistyminen ja valonnopeudella tapahtuva tiedonsiirto ovat tuoneet saatavillemme ennen näkemättömän määrän tietoa. Kommunikaation mahdollistuessa yli omien fyysisten rajojemme läheisyys kadottaa merkityksensä. Saatavilla olevan tiedon jatkuva kasvu heikentää sen löytymistä. “Tekniikan palvonnassa on (sic.) kyse juuri siitä, että pantiin katoamaan todellisuus, elämän todellisuus.”<sup>14</sup> Valonnopeudella liikkuva tieto menettää kosketuksensa elämän todellisuuteen, se muuttuu fragmenteiksi, joiden ympäriltä yhä useammin puuttuu syvällinen konteksti. Konteksti on esimerkiksi painovoima. “Usein unohdetaan, että maapallon aika ja tila ovat ylipäättään olemassa suhteessa painovoimaan.”<sup>15</sup> Virilion ajatuksen mukaan valonnopeudella tapahtuvan tiedonsiirron ja sen synnyttämän paikattoman nykyhetken kokija

13. Virilio 1998, 93

14. Virilio 1998, 8

15. Virilio 1998, 10

tuntee samanlaista painottomuutta kuin astronautit. “Aika ja tila eivät enää ole maapallon perinteistä aikaa ja tilaa.”<sup>16</sup> Lopulta sama tekniikka, joka mahdollisti nopean tiedonsiirron ja ihmisten liikkumisen paikasta toiseen vaikeuttaa tiedon löytymistä ja hämärtää paikan rajat.

Miten tämä suhteutuu taiteelliseen ajatteluun ja työskentelyyn? Taiteen avulla voi ajatella toisin, asettua vastustamaan. Uusien teknologioiden näkeminen vapautumisen välineinä leimaa julkista keskustelua. Niiden vastustaminen tai kyseenalaistaminen katsotaan helposti perusteettomaksi pessimismiksi. Kuitenkin, kuten Virilio kuvaa, uusien tekniikoiden takia “ihmisten mentaalinen kartta supistuu niin, että tietoisuus ympäröivän tilan suuruudesta, luonnollisesta koosta, katoaa”.<sup>17</sup> W.G Sebald kirjoittaa samasta ilmiöstä hieman poeettisemmin romaanissaan Austerlitz: “tosiaan, Austerlitz jatkoi hetken päästä, matkustajan kokemassa tilan ja ajan suhteessa on yhä nykyäänkin jotakin illusionistista ja illusorista, minkä vuoksi emme matkalta kotiin palatessamme voi koskaan oikein varmasti tietää, olemmeko todella olleetkaan poissa.”<sup>18</sup> Tilan ja ajan illusionistinen suhde voi toimia taiteellisen työskentelyn perustana, mutta sen ymmärtäminen suhteessa niin sanottuun “tietoisuuteen ympäröivän tilan luonnollisesta koosta” on välttämätöntä jotta illuusiota voi peilata johonkin.

Italialainen filosofi Augusto Ponzio on kirjoittanut toimimattomuuden merkityksestä ja oikeudesta kaiken toimivuuden ja loputtoman liikkeen vastakohtana.<sup>19</sup> Ei ainoastaan maailman ja sen järjestelmien odoteta toimivan jatkuvasti vaan myös meidät ihmiset on saatettu tilaan, jossa meiltä odotetaan jatkuvaa ja jatkuvasti kiihtyvää toimintaa ja toimivuutta. Ponzion määrittelemä *oikeus toimimattomuuteen* hahmottaa vapaaehtoisen pysähtymisen ainoana todellisena mahdollisuutena vastarintaan aikana, jolloin pelkkä hidastaminen on vastoin “sääntöjä”.

Taiteellisen tutkimuksen mahdollisuus vastustaa liittyy metodin luonteeseen, sillä jos taiteelliselle tutkimukselle kaikki on sallittua, ja metodi voidaan luoda tai kytkeä tutkimukseen jälkeenpäin,

eikö silloin tutkimus voi olla vapaammin vastustavassa positiossa? Taiteellisen tutkimuksen ei tarvitse tuottaa toimivaa tietoa. Se voi olla toimimatonta Ponzion ajattelemassa mielessä. Toimimattomuus pitää ymmärtää tässä tietoisena tekona vastakohtana rikkoutuneen koneen toimimattomuudelle.

“Nykyhetkisyys, uusi maailmanlaajuinen aika ja paikallisten aikojen katoaminen merkitsevät vastustamisen katoamista ajassa.”<sup>20</sup> Paikalliset ajat katoavat tietoverkkojen ja teknologisen toimivuuden takia. Kun taas Ponzion ajattelema toimimattomuus antaa mahdollisuuden asettua hetkeen ja altistua maailman vastustukselle. Samanlaisesta vastustuksen mahdollisuudesta on kyse venäläisen runoilija Joseph Brodskyn kuvailemassa tylsistymisen, joutenolon hetkessä. Ymmärtääkseen aikaa, ajan kieltä, on tylsistytävä, hidastettava, pysähdyttävä. Ei tylsistytävä mieleltään, vaan oltava jouten suhteessa teknologiaan ja vallitsevaan aikakäsitykseen. Silloin voimme yrittää ymmärtää aikaa, joka ei vastaa arkikokemustamme vaan asettuu poikittain tiellemme. “Brodskyn mukaan ikävää vasten pitää painautua, se pitää pyrkiä kokemaan kaikin siemauksin; se nimittäin antaa meille elämän arvokkainta oppia, sitä että olemme täydellisen merkityksettömiä.”<sup>21</sup>

Herkistynyt joutenolo vastustaa Virilion kuvailemaa elämän todellisuuden katoamista ja mentaalisen kartan supistumista. Painovoimalle ja maailman vastustukselle altistuminen vastakohtana digitaalisen etäläsnäolon aiheuttamalle painottomuudelle synnyttää läsnäolon mahdollisuuden. Läsnäolo avaa oven siihen tuntemattomaan, josta tulevat ymmärryksen kannalta tärkeimmät asiat, josta tulit itse ja jonne tulet menemään. Muistan Walter Benjaminin kirjoittaneen, että yksityisissä olo on täydellistä läsnäoloa, ja ollakseen täysin läsnä on kyettävä elämään epävarmuuden ja mysteerien kanssa.



*“Aamunkoittoon asti, sanoi Austerlitz, me viivymme sinä kesäyönä korkealla vuorenrinteen notkelmassa Mawddachin suulahden yläpuolella ja katselimme, miten yöperhoset, joita Alphonson mukaan oli kymmenisentuhatta, lensivät ympärillämme. Etenkin Geraldin ihastelemia valojälkiä, joita ne näyttivät vetävän perässään kaikenmoisin kiehkuroina ja juovina ja spiraaleina, ei todellisuudessa ole olemassakaan, selitti Alphonso, ne olivat pelkkiä harhanäkyjä, jotka aiheutti meidän silmämme hitaus, silmä kun luuli näkevänsä vielä jonkinlaista hohdetta siinä paikassa, josta taskulampun valossa sekunnin murto-osan ajan kiiltänyt hyönteinen oli jo poissa.”*

W.G. Sebald, Austerlitz

### III.

Kokemukset ovat ajallisesti vierekkäisiä huoneita, jotka tuntuvat liukuvan päällekkäin tunnistaessamme itsellemme läheisen ajatuksen muiden kuvailemissa kokemuksissa. W.G. Sebaldin romaanissa Austerlitz, kuten lähes kaikissa hänen romaaneissaan, päähenkilö kulkee uupumuksesta sekapäisenä ympäri Euroopan kaupunkeja. Hän istahtelee sinne tänne, nousee juniin ja busseihin liiemmin ymmärtämättä miksi. Usein tuntuu että hän kadottaa ajantajunsa ja unohtuu päiväkausiksi makaamaan jonkun vaatimattoman hotellin huoneeseen. Huoneeseen, jonka ikkunat avautuvat Antwerpenin Stadspark - puistoon tai jollekin hylätylle sivukujalle jossakin muussa euroopan kaupungissa. Ajantajun menettäminen mahdollistaa muistin kyvyn assosoida samanaikaisesti kauas ja lähelle. Se antaa mahdollisuuden suhtautua havaintoihin ja muistoihin intuitiivisesti.

Rax Rinnekankaan kirjassa Nocturama, Sebaldia lukiessa Rinnekangas kuvailee omia pitkiä, pimeitä ja hiljaisia tuntejaan pimeissä huoneissa.<sup>22</sup> Näiden kahden ihmisen henkisten huoneiden keskellä muistan omia huoneitani, omia askeleitani samoilla eurooppalaisilla poluilla, hieman myöhemmin, mutta, kuten minusta on alkanut tuntua, jollakin toisella tavalla samanaikaisesti.

Sebaldin huoneiden ajattomuus, Rinnekankaan huoneiden pimeys ja oma olemiseni osuvat toisinaan samaan hetkeen. Voin palata ajassa taaksepäin, muutamaan päivään Genovassa, jossa pimeyden laskeissa välimeren ylle istuin sängyn reunalla katsellen hidasta valon

22. Rinnekangas 2013

poistumisen tapahtumaa. Valo vetäytyi silmieni alta, kuten se saapuikin, odottamattoman nopeasti. Kuitenkaan en kyennyt erottamaan valon liukumista. Pimenneessä huoneessa istuin sitten aamuun asti katsellen katossa harhailevia majakan valoja. Tuo yö oli yksi niistä öistä, jolloin kaikki muut yksinäiset ja pimeät yöt asettuivat päällekkäin ja muodostivat päällekkäisten huoneiden ajattoman tilan. Tunnistin ja ymmärsin kokemuksessa jotakin, mitä on vaikea määritellä muulla, kuin intuitiolla.

Huoneiden samanaikaisuus on ajattelun samanaikaisuutta. Pyrkimys ymmärtää maailmaa ympärillämme. Ihmiset ovat keränneet tietoa kautta tunnetun historian mittaamalla, laskemalla, pääättelemällä ja ties miten. Näin kerääntynyttä tietoa on lajiteltu ja järjestetty tärkeys- ja uskottavuusjärjestykseen milloin minkäkinlaisten opillisten järjestelmien mukaan. Kuitenkin tiedon luonteeseen kuuluu mahdollisuus järjestää sitä uudella tavalla. W.G. Sebaldin kirjallisuus assosi tiedon fragmenteista mahdollisia maailmoja, mahdollisia historian polkuja ja melankolian sävyjä. Ajatukset ovat huoneita, joissa intuition avulla kuljeskelemalla voi tulla avanneeksi uusia ovia pimeyteen.

Romaaninsa Austerlitz alkusivuilla W.G. Sebald kuvailee käyntiään Antwerpenin eläintarhan Nocturamassa, keinotekoisessa yössä, jossa yöeläinten vuorokausirytmä on käännetty nurinpäin. Nocturamassa kertoja katselee moninaista yön elämää ja kuvailtuaan yksityiskohtaisemmin muutamia havaintojaan hän huomauttaa yleisemmin, että ”Nocturaman muista eläimistä mieleeni on jäänyt vain, että joillakin niistä oli huomioita herättävän suuret silmät ja samanlainen rävähtämättä tutkiva katse kuin on tietyillä taidemaalareilla ja filosofeilla, jotka puhtaasti havainnon ja puhtaasti ajattelun avulla yrittävät tunkeutua meitä ympäröivän pimeyden läpi”.<sup>23</sup>

Eikä pimeys, jonne huoneista avautuvat ovet johtavat, ole aina kauneuden tummaa sinerrystä. Toisinaan se on kauhun syvää mustaa, joka yhtälailla asuu ajattelumme ja kokemustemme suojissa. Tuntemattoman pimeyden vastakohtana on odottamaton kauneus. Jacques Austerlitz itsekin tuntee olevansa sankan pimeyden ympäröimä. Hänellä on



W.G. Sebald, *kuvitus romaanista Austerlitz*, 2002

siihen omat syynsä. Austerlitz tunnistaa Nocturaman eläinten silmissä kauneutta tavoittelevan katseen. Kauneutta, jonka John Berger määrittelee esseessään *The White Bird* poikkeukselliseksi, harvoin esiintyväksi ja aina odottamattomaksi paljastukseksi joka puhtaimmillaan tapahtuu luonnon karussa kontekstissa ilman sentimentaalisuuden ja nostalgian usvaa.<sup>24</sup> Odottamattomuus on kauneuden viehätyksen salaisuus. Kauneuden hetkiä yhdistää kirkkauden, selkeyden, keveyden ja hetkellisyyden tunne. Inhimillinen merkitys asuu tuossa kauneudessa, joka näyttäytyy vain satunnaisina merkkeinä. Tällainen kauneus on havahtumista hetkeen, jolloin meihin kerääntyneet tiedon fragmentit kasautuvat odottamattomaan järjestykseen. Jotakin uutta avautuu eteemme tunnustettavien asioiden ja tapahtumien toisella tavalla asettumisesta. Näemme ohimenevän hetken meitä ympäröivän pimeyden läpi ja maailma näyttäisi olevan jotakin muuta kuin mitä olemme sen oppineet olevan.

Vielä myöhemmin Austerlitzin avauskappaleessa kertoja sanoo tuijottaneensa Antwerpenin Centraal Stationin fasadissa lähes vuosisadan seisonutta, "vihreäksi patinoitunutta neekeripoikaa dromedaareineen". Sitten, astuttuaan sisään kuusikymmentämetriä korkean kupolin alle kertoja tulee ajatelleeksi, että aseman sisällä "pitäisi olla hähkejä leijonille ja leopardeille ja akvaarioita mustekaloille, haille ja krokotiileille, aivan kuin joissakin eläintarhoissa vastaavasti voi ajella pienoisrautatiellä halki kaukaisten maanosien". "Tällaisten Antwerpenissa ikään kuin itsestään syntyvien ideoiden takia aseman odotussali", kertoja jatkaa, "alkoi silloin minusta vaikuttaa kuin Nocturaman toisinnolta".

Ajatuksellisen sekaannuksen, tai oikeastaan sekaannuksesta syntyvän ajatuksen ansiosta muodostuva paikan ja ajan suhde ei perustu tiedon ja havainnon johdonmukaisesti tuottamaan päätelmään. Tuon kaltaiset havahtumisen hetket saattavat kummuta syvältä tietoisuutemme takaa. Niissä hetkissä on jotakin siitä intuition mahdollisuudesta, jonka avulla voimme ymmärtää elämän sisäisen olemuksen. Järkeä ja intuitio ovat lipuneet toistensa lomaan. Muisti ja mielikuvitus toimivat sopusoinnussa

24. Berger 1993, 7

tuottaen fiktion kaltaista ajattelua havainnon ja muiston aineksista.

Romaanin kertoja ja Jacques Austerlitz kohtaavat myöhemmin Greenwichin observatoriossa ja siellä Austerlitz esittää kertojalle näkemyksiään ajasta. Austerlitzin mielestä aika on ihmisen keksinnöistä kaikkein keinotekoisin. "Oman akselinsa ympäri pyöriiviin planeettoihin perustuvana se myös on yhtä mielivaltaisen kuin olisi vaikkapa laskento, joka perustuisi puiden kasvuun tai kalkkikiven rapautumisaikaan, puhumattakaan siitä että aurinkopäivä, joka meille on ajan perusta, ei ole tarkasti määrittäminen, minkä vuoksi olemmekin joutuneet kehittämään ajanlaskumme avuksi imaginaarisen keskimääräisaurion, jonka liikenopeus ei vaihtelee ja joka ei ole radallaan kaltevassa asennossa päiväntasaajaan nähden. Jos Newton tarkoitti, sanoi Austerlitz viitaten ikkunasta aukeavaan näkymään ja päivän viimeisessä valossa kimmeltävään joenmutkaan, joka ympäröi niinsanottua Koirien saarta, jos Newton todella tarkoitti, että aika on sellainen virta kuin Thames, niin missä on silloin ajan alkulähde ja mihin mereen se lopulta laskee? Jokaisella virralla on, kuten tiedämme, välttämättä kaksi rantaa. Mutta jos asia nähdään näin, missä ovat ajan rannat? Mitkä olisivat ajan erityisominaisuudet, ne jotka vastaisivat sitä että vesi on juoksevaa, melkoisen raskasta ja läpinäkyvää? Millä lailla aikaan sidotut oliot ja esineet eroavat niistä joita aika ei milloinkaan kosketa? Mitä tarkoittaa, että valon ja pimeyden tunnit ovat kellossa samalla kehällä? Miksi aika jossain on iäti paikoillaan ja toisaalla taas kiittää ja ryntää eteenpäin? Eikö voisi sanoa, sanoi Austerlitz, että aika itsekin on vuosisatojen ja vuosituhansien ajan ollut eriaikainen? Vasta melko äskettäinhän se on levittäytynyt kaikkialle. Ja eikö vielä nykyäänkin ihmisten elämää maapallon monissa osissa hallitse ei niinkään aika vaan pikemminkin säätila eli mittaamaton suure, joka ei tunne lineaarista tasasuhteisuuutta, ei etene jatkuvasti vaan liikkuu pyörteinä, patoutuu ja purkautuu, palaa alati muuttuvassa muodossa ja jatkaa matkaansa ties minne?"<sup>25</sup>

Sebaldin rinnastaessa ajan ja sään aika menettää lineaarisen

25. Sebald 2002, 117-118

ominaisuutensa. Vertauskuvallisesti Sebald sanoo, että ymmärryksemme ajasta ei tulisi perustua lineaariseen virtaan vaan johonkin sään kaltaiseen, jonka materiaalisuus vaihtelee, kasaantuu, purkaantuu, leijailee ja vetäytyy. Näin ajan sisälle kaivertuu onkaloita ajallisen materiaalin pakkaantuessa. Syklisenä kokemuksena aika palaa uudelleen, muuttaa muotoaan palatessan, ei koskaan ole samanlainen mutta muistuttaa meitä menneistä tapahtumista. Tapahtumat tapahtuvat uudelleen. Meissä elää muisto menneestä, tuntuu Sebald sanovan, ja se muisto nousee esiin kokiessamme aiempiin tapahtumiin viittaavia asioita. Näihin resonointeihin emme pysty vastaamaan järjellä.

Saksalaisen fyysikko Werner Heisenberg ei kenties ajatellut ajan syklisyyden problematiikkaa, mutta hänen pohdintansa ymmärryksestä avartaa niitä ongelmia, joita koemme erilaisten tiedonalueiden ja intuition aiheuttamista ristiriidoista:

“Ihmisen ymmärryskyvyn voisi ajatella olevan rajaton. Olemassaolevat tieteelliset konseptit kattavat aina hyvin rajallisen osan todellisuudesta, ja vailla ymmärrystä oleva osa on rajaton. Aina kun siirrymme tunnetusta kohti tuntematonta voimme toivoa ymmärtävämmme, mutta samalla saattamme tarvita uuden merkityksen sanalle ymmärrys.”<sup>26</sup>

26. Berger 1993, 180

#### IV.

W.G. Sebaldin kuten myös Jaakko Yli-Juonikkaan kirjallisissa maailmoissa tavanomaisen arkitodellisuuden kyseenalaistuminen johtuu yksilöä suuremman trauman synnyttämästä surusta. Yli-Juonikkaan viimeisimmässä romaanissa Vanhan merimiehen tarina löydän yhtäläisyyksiä Sebaldilaiseen vierauden tunteeseen. Yli-Juonikkaan kirjan tapahtumat ovat kiinni nykyhetkessä toisella tavalla kuin Sebaldin assosiaation ja havainnon yhdistämiseen perustuva kokemus maailmasta. Kuitenkin kirjailijoita yhdistää rinnakkaisten todellisuuksien samanaikaisuus.

Rax Rinnekankaan mukaan Sebaldin romaanien päähenkilöiden ilmapiiri on kuin alituinen pyrkimys kadota sumuun ja usvaan.<sup>27</sup> Kyvyttömyyttä nähdä nocturaman pimeyden läpi. Jaakko Yli-Juonikkaan romaanissa Vanhan merimiehen tarina<sup>28</sup> ympäröivä todellisuus kuvataan kolmen ihmisen murtumaisillaan olevan mielen läpi. Se, että Sebaldin ja Yli-Juonikkaan romaanien henkilöiden sielut ovat vakavasti järkkyneet ei ole tässä yhteydessä tärkeää. Tärkeää sen sijaan on yksilön omien ajatusten luoma todellisuuskuva ja tuon todellisuuskuvan ratkaiseva eroavaisuus muiden ihmisten vastaavasta. Sebaldin ja Yli-Juonikkaan kirjat kuvaavat ympäröivää todellisuutta kokonaisuutena, jossa henkilöt kokevat tietyn osan ympäristöstä ja sen tapahtumista samalla tavalla, mutta mitään yhteiseen totuuteen pohjaavaa kokemusta tilasta ja ajasta eri ihmisten välille ei synny. Tämä sinällään varsin yleinen ongelma kuvaa hyvin sitä

27. Rinnekangas 2013, 51

28. Yli-Juonikas 2014

ristiriitaa, jonka ulkoisen ja sisäisen kohtaamattomuus aiheuttaa.

Varsinkin Jaakko Yli-Juonikkaan Vanhan merimiehen tarinassa kuilu yhteisen ymmärryksen välillä kasvaa kaiken aikaa. Henkilöiden ajatukset kulkevat laajenevissa kehissä ohi toistensa ja kosketuspinta vähenee sivu sivulta. Sebaldin romaaneissa, erityisesti Austerlitzissa, aikatasot hakeutuvat päällekkäin ja Jacques Austerlitz toivoo ajan katkeavan palasiin, kaikkien tapahtumien tapahtuvan samanaikaisesti. Hän ymmärtää tilanteen toivottomuuden ja toiveensa harhaisuuden mutta luottaa siihen kuitenkin enemmän kuin arkeen toisin kuin Yli-Juonikkaan henkilöt, jotka ovat kasvavan ymmärtämättömyyden sisällä.

Sebaldin ja Yli-Juonikkaan vertaaminen voi tuntua ontolta. Vaikka tyylilajit eroavat toisistaan, tarinoiden painostavassa voimattomuudessa, asioiden väijäämättömyydessä ja lohduttomassa etenemisessä on sukulaisuutta. Molempien kirjojen henkilöiden kokemus suruun tuntuu olevan heitä itseään suurempaa ja johtavan todellisuuden vääristymiseen. Ero on siinä, että Sebaldin Jacques Austerlitzilla on muisti, historia, mielikuvitus ja assosiaatiokyky apunaan. Jaakko Yli-Juonikkaan yksilapsinen ydinperhe on takertunut asiantuntijoiden lausuntoihin ja käytänteisiin, joita yhteiskunta ylhäältä ohjaa luodakseen ihmisille käyttäytymismalleja. En malta olla ajattelematta, kuinka intuitio ja tieto (tuition) asettuvat toisiaan vasten näissä hienoissa ja erilaisissa kirjoissa ja kuinka erilaisiin ja samaan aikaan samankaltaisiin kokemuksiin maailmasta kirjat johtavat.

Suruun peittyvien sielujen maailma eroaa argentiinalaisen kirjailijan Jorge-Luis Borgesin mielikuvituksellisista ja paikoin farssikkaista faabeleista. Borgesin lyhyissä tarinoissa fakta ja fiktio, faktalta näyttävä fiktio ja fiktiolta näyttävä fakta kietoutuvat toisiinsa tavalla, josta on vaikea päätellä asioiden todellisia suhteita. Borgesin ajattelu avautuu samaan suuntaan kuin Sebaldin. Sebaldin Saturnuksen Renkaat -romaanissa<sup>29</sup> kertoja kulkee Englannin maaseudulla noin vuoden käsittävänä ajanjaksona ja assosioi näkemiensä paikkojen ja siellä

eläneiden ihmisten ja tapahtumien kautta kauas menneisyyteen ja takaisin nykyisyyteen mitä odottamattomimpien kytkösten kautta. Menneisyyden ihmiset ja maailmanhistorian tapahtumat ovat levällään ihmiskunnan kollektiivisessä muistissa. Sebaldin päähenkilö kävelee merkillisellä tavalla toisiinsa kytkeytyneistä ja ajallisesta lineaarisuudesta karanneista tapahtumista toisiin. Borgesille aika on suunnaton verkosto, jossa kaikki tapahtumat tapahtuvat kaikkialla kaiken aikaa.

Esipuheessaan Bio Casaresin romaaniin *The Invention of Morel* (1940) Borges kirjoittaa romaanin tulevaisuuden olevan salapoliisi-romaanissa. Borges esittää kaksi genren pääpiirrettä väitteensä tueksi; ensimmäiseksi hän mainitsee vihjeet ja toiseksi mysteerin. Ihmisen mieli tulkitsee vihjeitä ja luo niille yhteyksiä. Fragmentaariset vihjeet voivat luoda ymmärryksen mysteeristä ja sen luonteesta, mutta vihjeiden luoma kokonaisuus ei vastaa mysteeriä. Vihjeet asuvat ja työskentelevät tiedon sisällä, ovat luonteeltaan sekä intuition että informaation kaltaisia. Mysteeri aktivoi vihjeet ja annetut faktat, sekoittaa niiden suhteita ja pitää ne liikkeessä.<sup>30</sup>

Borges kuvailee intuition tietyn kirjallisen genren logiikaksi ja paljastaa samalla intuition ambivalentin luonteen. Ei ole yhtä intuitiivista ymmärryksen mallia, vaan erilaisia toimintatapoja, joiden voidaan ajatella tuottavan intuitiivista ymmärrystä.

Borgesin kuvailemat vihjeet ovat kuin Sebaldin historiallisesta lineaarisuudesta karanneita muistin fragmentteja. Luonteeltaan ne ovat samanlaisia; molemmat viittaavat johonkin itseään suurempaan kokonaisuuteen, mutta eivät yhteenlaskettuina vastaa kokonaisuutta jonka osia ovat. Ajallinen lineaarisuus on katkennut, syiden ja seurausten suhde muuttunut muistin ja mielikuvituksen hallitsemaksi. Ei vain Borgesin kuvailemat vihjeet, vaan Sebaldin muistojen fragmentit ja Yli-Juonikkaan todellisuuden kokemisen rinnakkaisuus, kaikki ne osoittavat kohti mysteeriä, joka on meitä ympäröivää todellisuutta suurempi. Ja kohti jonkinlaista vaistoa, tai sen puutetta.



## V.

Islantilaisesta taiteilijasta Hreinn Fridfinnssonista kirjoittamassaan esseessä Ympyrän ja spiraalin välissä Frédéric Paul huomauttaa Fridfinnssonin sanoneen olevansa melko laiska. Paulista tuntuu, että Fridfinnssonilla on tällainen valmiustila juuri työnsä ansiosta.<sup>31</sup> Tuo sinänsä merkityksetön huomio irtosi assosiaationi myötä kontekstistaan ja yhdistyi katalogissa olleeseen kuvaan Fridfinnssonista istumassa tuolilla tuijottaen seinää (sic.) sekä Joseph Brodskyn kuvailemaan tylsyyteen ja tylsistymisen potentiaaliin opettaa meille merkityksellisintä oppia omasta merkityksettömydestämme. Merkityksettömydestä ei nihilisminä vaan zeninä. Tylsistyminen ei ole tylsistymistä Nietzchen kuvailemassa sielun levottomuuden mielessä. Se on valpasta läsnäoloa joka antaa maailman tulla esiin, odottamattoman astua sieltä, mitä W.G. Sebald kutsuu pimeydeksi, jonka läpi jotkut taiteilijat ja filosofit pyrkivät näkemään puhtaan havainnon ja puhtaan ajattelun avulla.<sup>32</sup>

Hreinn Fridfinnssonin teoksessa House Project (1974) vaatimaton talo on rakennettu yksinäiseen ja karuun Islantilaiseen maisemaan niin, että ulkoseinät ovat sisäpuolella ja sisäseinät osoittavat ulospäin kohti avaraa maisemaa. Ulkomaailma on talon seinien sisällä ja seinien toisella puolella on huoneena koko maailma. Mielessäni sekoittuvat taas Paulin esseen laiskotteleva Fridfinnsson tuijottamassa seinää huoneessaan ja Fridfinnssonin teoksen huone koko maailmana. Nyt kuvittelen taiteilijan itsensä tämän luomansa huoneen sisälle tuijottamaan seinää, joka on muuttunut koko maailmaksi. Syntyy tulkinta maailmasta huoneena, johon pysähtymällä ja

31. Granbacka 2000, 25

32. Sebald 2002, 7

jota rauhassa havainnoimalla saamme painavinta tietoa huoneen suhteista ja omasta paikastamme huoneessa. Fridfinnsson itse näyttää tekojensa, tai tekojen, joita hän esseistilleen itsestään antaa, perusteella antavan vihjeitä oman käyttöksensä, ajatustensa ja teostensa yhteyksistä ja tarkoituksista. Hajanaisin ja epävarmoin vihjein rakentunut tieto on intuitiivinen havainto Fridfinnssonin maailmasta. Talosta, johon kuuluu kaikki maailmassa paitsi konkreettisen talon sisälle jäävä tila. Fridfinnssonin ajatus ulkoisesta ja sisäisestä limittyvät toisiinsa. Ulkoinen on sisäistä ja sisäinen ulkoista. Fridfinnsson kerää ja yhdistelee tietoa tavalla, “joka tuntuu olevan luonteenomaista ihmisille, jotka pyrkivät ymmärtämään asioiden ‘alla’ olevia lainalaisuuksia.”<sup>33</sup>

Latvialais-amerikkalaisen Vija Celminsin piirustukset esittävät meren pintaa, aavikon pintaa, kuun pintaa ja yöllistä taivasta. Myöhemmin piirustuksiin merestä ilmaantuu myös horisontti. Mutta useimmiten meri esiintyy vain pintana. Meri, taivas, autiomaan ja kuu. Kaikkien näiden ajallinen perspektiivi on toinen kuin ihmisten. Meren horisontin voisi ajatella olevan maailman vanhin muuttumaton maisema. Autiomaan ja kuunpinnan elementti on eroosio, näkyvä ajallinen kuluminen, ajan hidas mutta väijäämätön esiintyminen materiassa. Celmins piirtää näitä etäisyyksiä näkyväksi. Piirustukset näyttävät meren pinnan ja palasen autiomaata sanoakseen olevansa vain osia kokonaisuudesta. Hiekka kertoo autiomaan ja vesi meren olevan tuolla jossakin.

Siinä missä Fridfinnssonin House Project avaa minulle paikan, jonka suhteiden kääntyminen saa katsojan antautumaan odottamattomalle, Celminsin piirrokset lisäävät tuohon paikkaan totutusta poikkeavan ajallisen keston. Fridfinnssonin luoman talon seinät, joita taiteilija itse tuntikausia tuijottaa, on rakennettu Celminin piirtämämistä etäisyyksistä.



Hreinn Fridfinnsson, *House Project*, 1974

## VI.

Saksalainen renesanssimaalari Matthias Grünewald koki täydellisen auringonpimennyksen lähellä Auschwitzia kulkevalla tiellä lokakuun ensimmäisenä päivänä vuonna 1501.<sup>34</sup> Pimeyden yllättävä esiintulo, arjen katkeaminen, avasi hänen ymmärryksensä valolle tavalla, joka mahdollisti hänen myöhempien maalaustensa uhkaavan ja fyysisen tunnelman.

Katkoksesta avautuu paikka, josta epävarmuus syntyy. Epävarmuus on tiedon liikkeellepaneva voima. Mielikuvitus kaivaa muistista asioita, jotka mieli järjestää intuition avulla uudennlaisiksi kokonaisuuksiksi.

Katkos tai käänös, Friedfinssonin kääntynyt talo, Celminsin kesto katseen ja kohteen välillä, ajallinen tila, joka aukeaa piirtävän käden ja kuunpinnan väliin. Mielentila, joka syntyy kun piirustus etäisyyksistä, ulkoisen reunoista muuttuu sisäisen keskukseksi. Kun annamme katseen viehättää etäisyyksien kaukaisista reunoista, katsojan ja kohteen väliin nousee fyysinen sinisyys ja mielen melankolinen sinisyys.

Celminsin etäisyys on näkyvän reunojen kaukana hohtava sininen. Se on paikka, fyysinen ja mielensisäinen, missä emme ole ja minne emme kenties koskaan pääse. Halun kohde, joka aina pakenee ihmistä. Tavoittamaton vuori. Etäisyys, tyhjä tila asioiden ja tapahtumien välillä.

Ruotsalainen kuvataiteilija Nina Canell toteutti performatiivisen projektin Black Light (For Ten Performers) vuosina 2010-2011. Performatiiviseen osaan kuului kymmeneen asuntoon tehdyt, synkronisoidut ja taiteilijan satunnaisesti käynnistämät sähkökatkokset, jotka tapahtuivat kahdentoista



Vija Celmins, *Drypoint – Ocean Surface*, 1983

34. Björkman 2011, 19



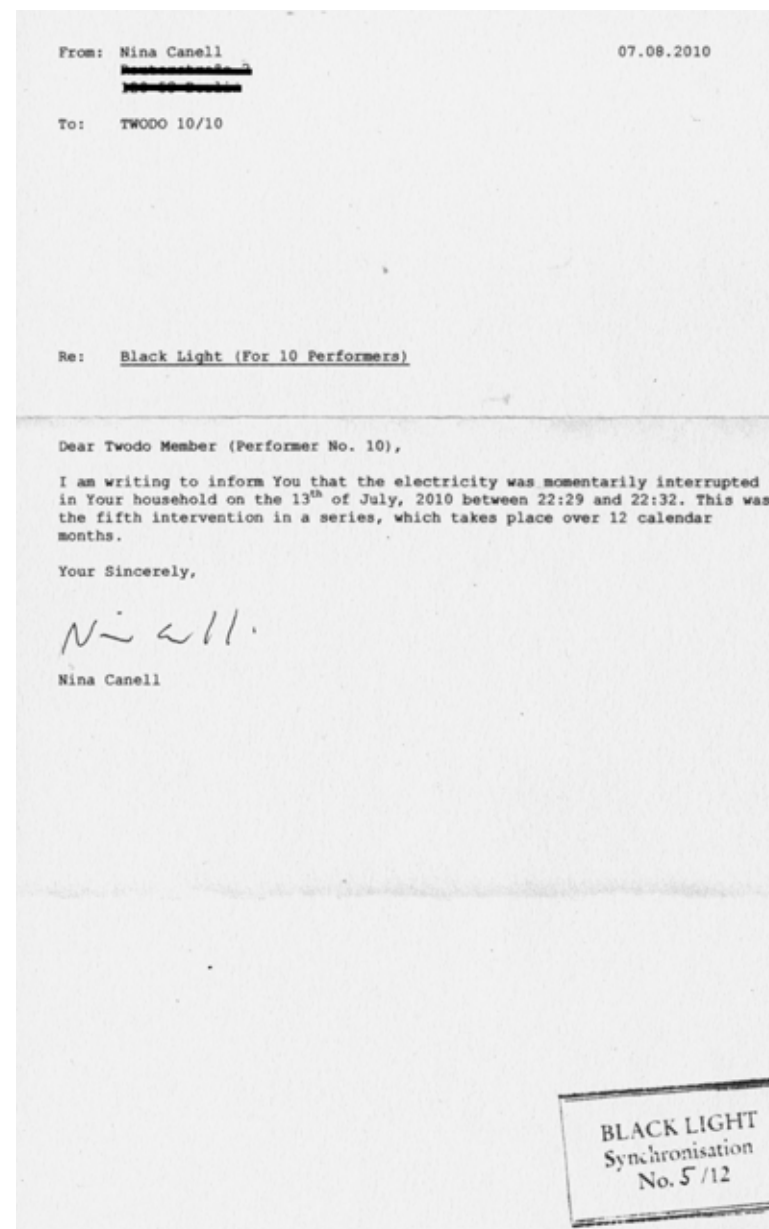
kalenterikuukauden aikana. Fyysinen veistos on kehä, joka koostuu asunnoista otetuista ja yhteenliitetyistä sähkökaapelin paloista.

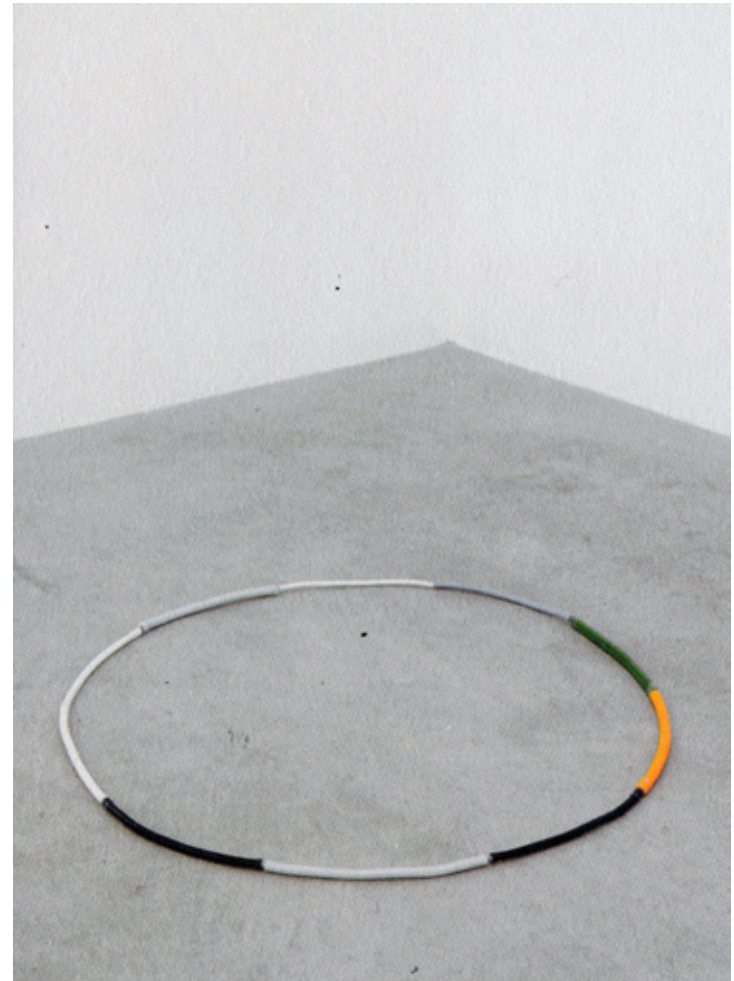
Canell loi performanssissa mukana olleille ihmisille keinotekoisia pimennyksiä. Nämä pimennykset eivät koskeneet ainoastaan valoa, vaan kaikenlaisten sähköisten laitteiden pimentämistä. Katkokset eivät muuttaneet vain performanssissa mukana olleiden ihmisten valo-olosuhteita, vaan myös heidän ajan tajuaan.

Tekniset laitteet muuttavat ihmisten ajan ja paikan kokemuksen. Läheisyys, naapurisuhteet, ymmärrys lähiympäristöstä hämärtyvät samalla kun kaukaiset paikat ja ihmiset tulevat lähelle. Menneen ja tulevan olemassaolo häviää.

Canellin performanssi puuttui juuri näihin suhteisiin. Katkoksista ymmärryksen sisälle auenneet tyhjiöt olivat hetkiä, jossa osallistujat altistuivat mahdolliselle toimettomuudelle ja kokivat ajan luonteen muutoksen. Canell loi performanssillaan hetkiä, kuten teoksen nimi Black Light vihjaa, joissa valon ja virtaavan sähköän mennessä pois, pimeyden yllättäessä, jokin muu alkoi valaista ympäristöä. Mustan valon valokeilasta on vaikea erottaa ensisilmäyksellä tärkeintä. Kokemuksesta tiedämme, että odottamalla tuntemattoman edessä eteemme ilmestyy jotakin, ennemmin tai myöhemmin.

Canellin järjestämät katkokset ovat virheitä aikana, jolloin sähkönjakelu on itsestäänselvyys ja digitaalinen tiedonvälitys "välttämättömyys". Näiden ainakin länsimaisille ihmisille arkisten, mutta arkeamme suuresti muuttavien toimintojen hetkellinen lamaantuminen vertautuu mielessäni Matthias Grünewaldin näkemään auringonpimennykseen. Herkistymällä toisenlaiseen valoon voi odottamaton tulla esiin.





edellinen ja seuraava sivu: Nina Canell, *Black Light (For Ten Performers)*,  
2010-2011



Fischli & Weiss, *Roped Mountaineer*, 1984-1986

## VII.

Peter Fischlin ja David Weissin valokuvasarjat *Stiller Nachmittag* ja *Equilibres* (1984-1986) sekä videotyö *Der Lauf der Dinge* (*The Way Things Go*, 1987) ovat mm. arkisen, näkyvän ja näkymättömän ympärille rakentuvia teoksia. Molemmista töistä on kirjoitettu paljon. Ne ovat monimerkityksisiä ja -tasoisia. Keskityn tässä oman työni kannalta oleellisimpaan; ihmisen kontrollin mahdollisuuteen tai mahdottomuuteen näkymättömien voimien ohjaillessa arkisia tapahtumia.

Peter Fischlin ja David Weissin valokuvasarjat *Stiller Nachmittag* ja *Equilibres* (1984-1986) näyttävät katsojalle arkisista esineistä koostettuja rakennelmia. Esineet on valittu satunnaisesti ilman esteettisiä perusteita: “ei ole väliä onko tasapainon synnyttävä sytytin vihreä vai ei, jos se pysyy pystyssä, se on hyvä.”<sup>35</sup> Kuvat viestivät enemmän sisäisestä rakenteestaan ja konseptistaan kuin ulkoisesta näkyvyydestään. Kuvat ovat vaatimattomia. Esineiden materiaalit ovat tavanomaisia, esineet käytettyjä ja kolhiintuneita, kuvien värit, elleivät kuvat ole mustavalkoisia, ovat epätäsmällisiä. Arkinen vaikutelma ja välinpitämättömyys kuvan teknisiä ominaisuuksia kohtaan alleviivaavaa esineiden keskinäisiä suhteita, rakennelmien hetkellistä luonnetta ja voimia, jotka vääjäämättä vaikuttavat rakennelmiin. “Nämä ovat kuvia jostakin näkymättömästä, ja kun katsoo töitä, voi aistia taiteilijan käden vaistoavan jotakin mikä pakenee katsojan silmää.”<sup>36</sup> Ilmeisimpänä näkymättömänä voimana on painovoima, joka sekä mahdollistaa kuvan rakennelmat että uhkaa niitä.

35. Millar 2007, 9

36. Millar 2007, 9



Fischli & Weiss, stillkuva teoksesta *Der Lauf der Dinge*,  
(*The Way Things Go*), 1987

Valokuvasarjoilla on selvä sukulaisuussuhde Fischlin ja Weissin videotyöhön *Der Lauf der Dinge* (*The Way Things Go*, 1987). *Der Lauf der Dinge* koostuu useasta erillisestä yhteen leikatusta jaksosta, joista muodostuu illusionistisesti yhtenäinen, jatkuva kokonaisuus. Kuten valokuvien rakennelmat, myös videon tapahtumasarjat koostuvat arkisten esineiden suhteista toisiinsa. Videolla arkisista esineistä koostuvat rakennelmat romahtavat, muuttavat muotoaan ja synnyttävät liikettä, joka johtaa uusiin romahduksiin, tasapainon menettämisen hetkiin. Esineiden tasapainoon varastoitunut energia vapautuu ja synnyttää ketjureaktion. Esineiden tuottama liike ei aina vastaa niiden arkista käyttötarkoitusta ja sen myötä, samalla tavalla kuin valokuvissa, arkisten tavaroiden merkitys ei ole niiden esteettisissä ominaisuuksissa vaan tavassa, jolla ne toimivat kokonaisuuden hyväksi. Esineet ovat suhteessa toisiinsa epähierarkisella tavalla. Vastakohtaisuudet, kuten iso/pieni, tärkeä/merkityksetön tai järjestys/epäjärjestys alkavat horjua. Arkinen ymmärrys syy-seuraus suhteista katoaa. Jeremy Millar totesi valokuvien olevan kuvia jostakin näkymättömästä. Ne ovat kuvia, joissa voi aistia taiteilijan käsien vaiston. Samaa voi sanoa videosta. Ketjureaktion käynnistyttyä tuntuu, kuin tapahtumat olisivat saavuttaneet itsenäisyyden ja olisivat ihmisen kontrollin saavuttamattomissa. Taiteilijan käsi valokuvissa vaistosi intuitiivisesti juuri tämän näkymättömien voimien mahdollistaman liikkeen, joka saa arkiset asiat liikkuman ihmisen rationaalisen kontrollin ulkopuolella. Valokuvissa näkymättömien voimien olemassaolon luoma jännitys, joka on vangittu kuviin, luo niiden intensiteetin. Videolla sama intensiteetti purkautuu, ja hämmennys purkauksesta syntyneen liikkeen itsenäisyydestä luo teoksen mysteerin.

Sekä kuvissa että videolla esiintyvien tavaroiden arkisuus vetää huomion hetkeen ennen tapahtumien alkua. Tavanomaisten, käsiin sattuneiden esineiden järjestäminen tasapainon löytymiseksi voi tapahtua kesken arkisen oleilun. Arkipäiväinen on kytköksissä sekä valokuviin että videoon. Valokuvasarjojen voisi ajatella olevan joutenolon hetkiä ja videon se



Fischli & Weiss, stillkuva teoksesta *Der Lauf der Dinge*,  
(*The Way Things Go*), 1987

maailma, joka nousee esiin kuin sattumalta tasapainoon aseteltujen esineiden luoman järjestyksen romahdettua. Tästä seurannut energia lähtee kulkemaan ennakoimattomaan suuntaan.

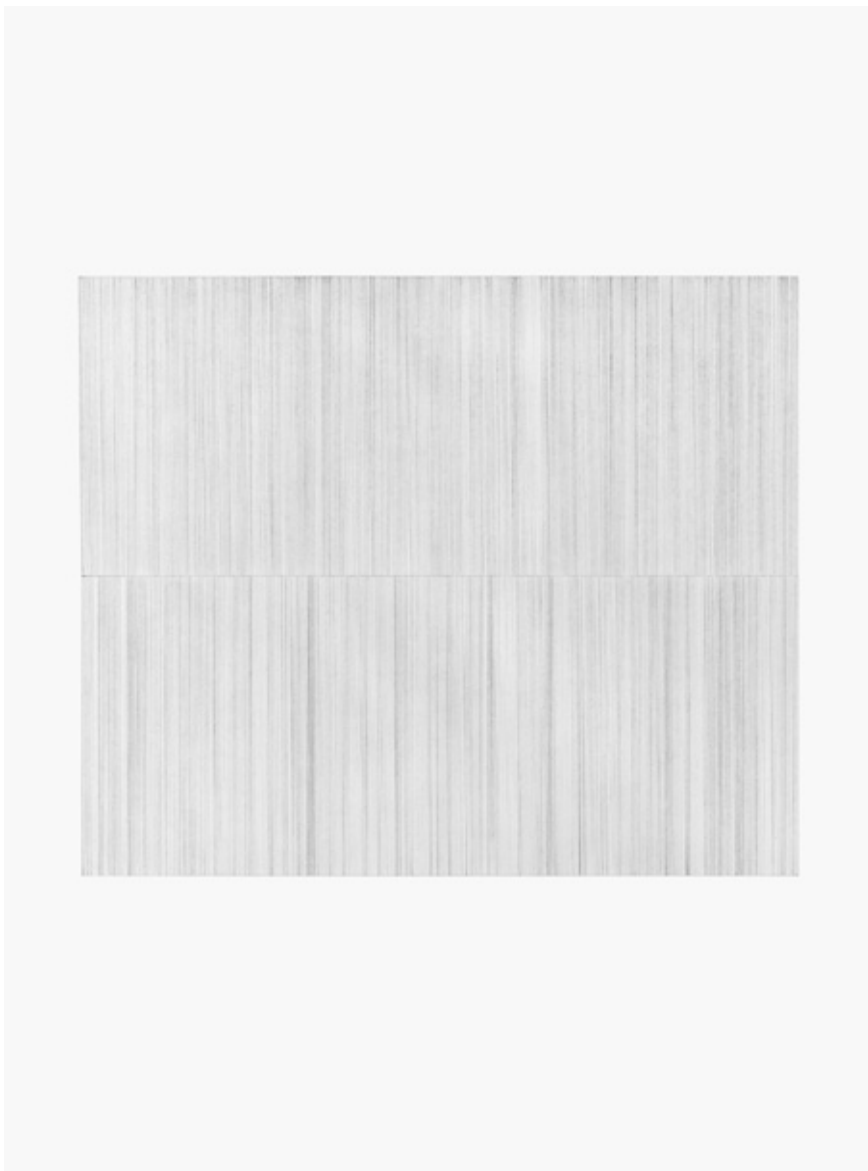
Katsomalla Fischlin ja Weissin valokuvasarjoja *Stiller Nachmittag* ja *Equilibres* Jeremy Millarin kuvailemien “taiteilijan intuitiivisten” käsin lävitse, voivat valokuvat näyttää jotakin ohi esineiden ja tapahtumien arkisen pinnan kohti näkymättömiä voimia, joita pinnan alla häilyy ja joita emme tiedosta, vaikka ne vaikuttavat meihin jatkuvasti.

Videossa *Der Lauf der Dinge* tämän jännityksen purkaututtua näemme näiden absurdeilta vaikuttavien tapahtumien seuraukset. Tilanne johtaa toiseen vailla selvää rationaalista yhteyttä. *Der Lauf der Dinge* näyttää arkipäiväiset esineet irrotettuna kontekstistaan tekemässä samaan aikaan sekä luonteenomaisia asioita (täyttymässä, tyhjenemässä, pyörimässä) että jotakin niiden luonnolle, tarkoitukselle vierasta.<sup>37</sup> Jean Baudrillard kuvailee automatisoitujen koneiden menettävän paljon niiden potentiaalistaan. Automatisaatio pysäyttää kehityksen. Ennen koneen automatisointia se on altis uudistumiselle, itsestään lähtevälle muutokselle yhdistyäkseen tai ottaakseen osaa itseään suurempaan toiminnalliseen kokonaisuuteen. Automatisaatio sulkee koneen käyttötarkoituksen, lukitsee sen paikoilleen.<sup>38</sup>

Fischli ja Weiss ovat vapauttaneet koneet automatisaatiosta. Koneet toimivat arvaamattomasti, oman mielensä mukaisesti vailla rationaalista valvontaa ja paljastavat katsojalle sen näennäisen kontrollin hataruuden, joka meillä on suhteessa arkeamme ympäröiviin tavaroihin. Kaikenlaiset esineet ja koneet muodostavat kulissin, jonka takana on jatkuvasti käynnissä ymmärrystämme pakenevia toimintoja, joihin Fischlin ja Weissin vapauttamat tavarat ottavat osaa.

37. Millar 2007, 67

38. Baudrillard 1996, 110



125m / 1h 27min, sarjasta 5-10km Towards Nothing, 2013

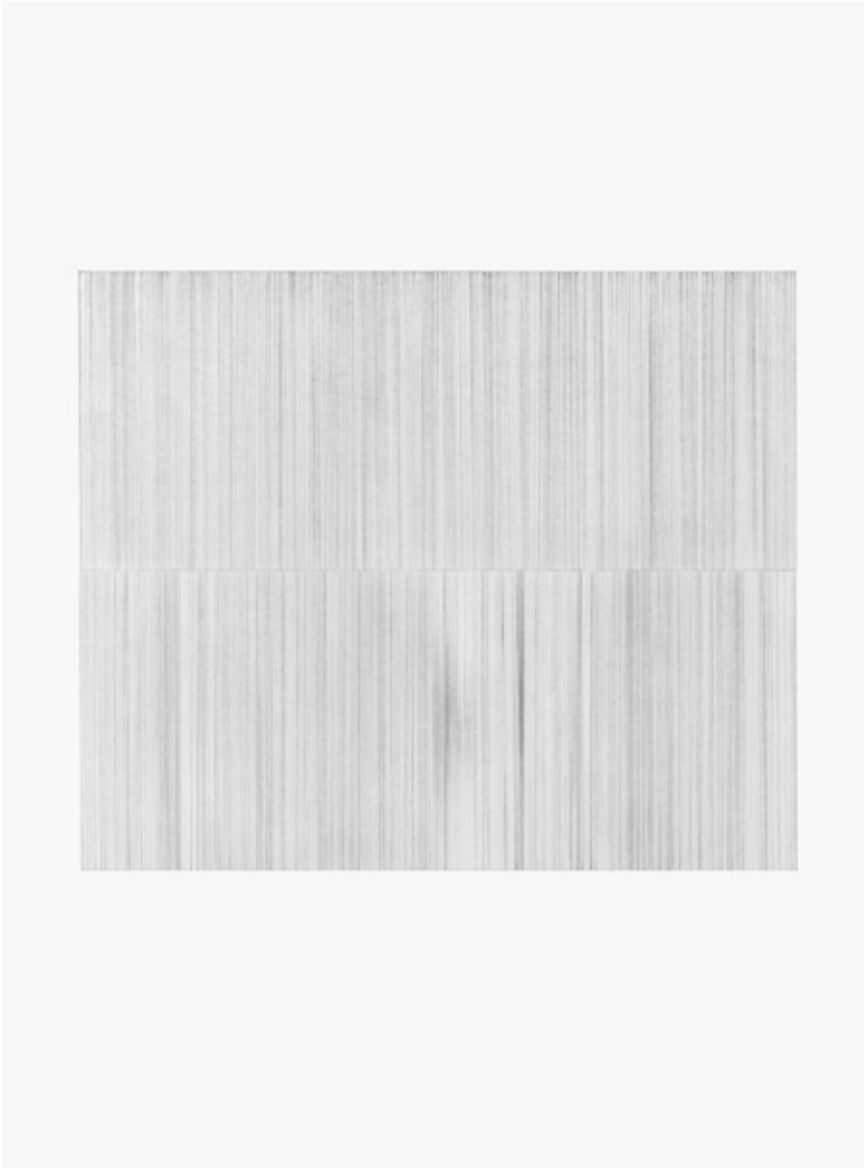
## IX.

Olen aiemmissa kappaleissa koittanut saattaa esille osia ajatuksellista viitekehystä, josta viimeaikainen taiteellinen työskentelyni on lähtenyt ja johon se jatkuvasti tuntuu palaavan. Olen käsitellyt jonkin uuden esiin nousemista tuntemattomasta, intuitiota, ajan ja ympäristön kokemuksen muutoksia teknistyvän maailman myötä, etäisyyttä ja läheisyyttä. Olen tarkastellut millaisia mahdollisuuksia nousee esiin asioiden toiminnan ja toimimattomuuden ristiriidasta sekä katkoksen kokemusta arjen ajallisessa jatkumossa, mielikuvituksen ja muistin suhdetta sekä arkisten tapahtumien potentiaalia paljastaa maailma itsensä takaa.

Viimeaikaisella työskentelylläni tarkoitan syksyllä 2013 Berliinissä Gallery Taik Personsissa esillä ollutta yksityisnäyttelyäni Towards Nothing ja sitä edeltänyttä prosessia. Näyttelyn jälkeen työskentelyni on jatkunut samankaltaisena. Viittaan näyttelyssä olleisiin ja sen jälkeen valmistuneisiin teoksiin.

Ennen ja jälkeen edellämainittua näyttelyä työni ovat syntyneet teoksina sarjallisuuden sijaan. Yksittäiset teokset liittyvät toisiinsa laajemman viitekehysten kautta, jonka osia aiemmissa kappaleissa olen etsinyt muiden taiteilijoiden teoksista. Teoksilla on yhteinen pyrkimys tuoda esiin asioita, kokemuksia ja havaintoja arkisesta ympäristöstäni. Omat kokemukseni ajan kulusta ja sen suhteellisesta luonteesta ja arjen pinnan alla vaikuttavista päällekkäisistä ilmiöistä ovat olleet lähtökohtana ja uudelleen tulkinnan alaisina työskentelyssäni.





125m / 1h 26min, sarjasta 5-10km Towards Nothing, 2013

Olen mitannut ympäristöäni horisontaalisessa ja vertikaalisessa suunnassa käyttäen itseäni mittatikkuna ja luonut teoksia, jotka käyttävät tieteellistä järjestelmää (metrinen järjestelmä ja aika) sekoitettuna intuitiiviseen ymmärrykseen.

Piirrossarjoissani 0-5km ja 5-10km Towards Nothing olen piirtänyt 10 cm viivoilla yhteensä 10 kilometrin matkan, tai etäisyyden, käyttäen hidasta ja huolellista piirtämistekniikkaa. Yksi viiden kilometrin jakso (0-5km ja 5-10km) koostuu 40:stä yksittäisestä piirustuksesta, joissa kussakin on piirrettyä 125:n metrin matka (sivut 42 ja 44). Olen laittanut itseni ajan ja matkan mittariksi, laskenut jokaisen toistetun viivan keskittyneesti, yrittänyt suhteuttaa omaa mielenmalttiani piirtämisen yhteydessä hitaasti etenevän matkan ja hidastuvalta tuntuvaan ajan puitteisiin. Toiston kautta avautuva hypnoottinen keskittyminen kadottaa ajoittain piirtämishetkeltä paikan. Tällainen tuntemus on nostanut esille kysymyksen, jota olen kuvaillut jonkinlaiseksi tilaksi tai tyhjiöksi rationaalisen sisällä. Tilaksi, josta arkiset suhteet esimerkiksi matkan ja sen keston suhteen näyttävät toisenlaisilta. Samalla mielikuva liikkumisen hitaudesta, joka piirtämisen yhteydessä on keskimäärin noin 0,07 km/h, näyttäisi katseltuna olevan lähellä täydellisen pysähtyneisyyden tilaa.

Piirtämistä määrittää matkan laskemisen ja tarkan piirustusmetodin kontrollointi ja vapautuminen kontrollista toiston aiheuttaman hypnoottisuuden myötä. Paradoksi, jonka aikaansaama tila on sekä intuitiivinen että rationaalinen. Kuten on teoksessani Lunar Effect (sivu 58-59) kuvaamani vuorovesi-ilmiö. Tiede osaa selittää kuun vetovoimasta johtuvan vuorovesi-ilmiön, mutta jää sanattomaksi teoksen nimeen viittaavan ns. kuuhulluuden kanssa. Sama voima, kuun vetovoima, aiheuttaa useita päällekkäisiä ilmiöitä, joita tällä hetkellä sekä osataan että ei osata selittää tieteen keinoin.

Olen koonnut piirtäessä teroitettun kynän teroitusjätteet yhteen teoksessa Debris of Presence (sivu 61). Sijoittamalla piirrossarjan ja teroitusjätteistä koostuvan teoksen yhteyteen pienen tekstityön,



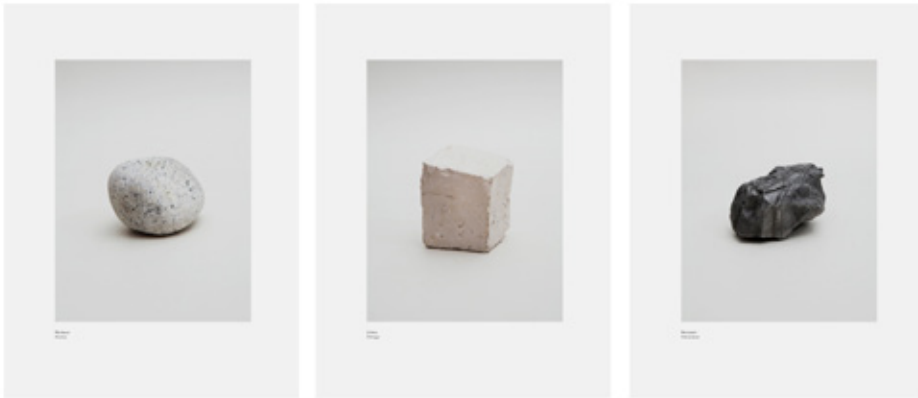
*Vertical Kilometer, 2013*

Studio View (sivu 60), olen halunnut korostaa kulumisen merkitystä ja vääjäämättömyyttä osana niin taiteellista työskentelyä kuin elämääkin. Studio View- teoksessa fiktiivinen kuvataiteilija Max Ferber sanoo aina toivoneensa kaiken pysyvän samanlaisena hänen studiossaan, omassa universumissaan, ja että ainoastaan työskentelystä syntyvän lian kerääntyminen ja jatkuvasti ja loputtomasti laskeutuva pöly saavat rauhassa asettua hänen studioonsa. Pöly on hänelle merkityksellisempi elementti kuin valo, ilma tai vesi.

Olen aiemmin muussa yhteydessä kirjoittanut uutisesta jonka luin jostakin jo unohtuneesta sanomalehdestä. Uutinen käsitteli kilogramman prototyypin, IPK:n (International Prototype of the Kilogram) kohtaloa. Prototyyppi on menettänyt painostaan muutamia mikrogrammoja vuosittain. Asialla on spekuloitu moneen suuntaan, mutta näyttäisi siltä että ilmiötä ei kokonaisuudessaan tunneta. Teoreettisesti mahdollista tai ei, syntynyt mielikuva on kiinnostava. Näennäisesti merkityksettömän painon menetyksen myötä IPK tulisi katoamaan kokonaan noin 300 biljoonassa vuodessa. Panin uutisen merkille siksi, että siinä kuvastui se hallitsemattomuus, jolla monet arkipäiväistä havainnointiamme pakenevat tunteettomat voimat kuljettavat ei ainoastaan meidän omaa elämäämme, vaan myös tarkkuuteen pyrkivän järjestelmän todistetta ja yhtä sen perustuksista, kilogramman esimerkkikappaletta, kohti tuntematonta. Samalla kilon kappaleen katoamiseen kuluva hypoteettinen 300 biljoonaa vuotta on käsittämätön määrä aikaa ihmisiin perspektiivistä. Vieräkkäin liukuvien erikestoisten aikaperspektiivien resonointi mielikuvituksessani on saattanut alkuun sekä piirustussarjani että niin ikään matkaan, aikaan ja läsnäoloon suhteessa olevan teoksen Vertical Kilometer.

Vertikaalisen kilometrin mittaavassa, myös toistoon perustuvassa valokuvallisessa veistoksessa Vertical Kilometer, joka koostuu 200:ta erilaisesta päällekkäin asetetusta valokuvasta, joiden päällä on 5cm paksu akryylilevy (sivu 46), olen hypännyt yhdessä ystäväni kanssa yhteensä kilometrin matkan 5:n metrin hyppytornista veteen. 200 kertaa toistettu





*Three Forms of Decay*, 2013

hyppy on paitsi erisuuntainen piirustusten kanssa, myös vailla muuta kontrollia kuin toistojen laskeminen perustuessaan vapaaseen pudotukseen. Putoaminen taas palauttaa meidät painovoiman tarpeellisuuteen paikan ja ajan ymmärryksessä. Nopeus, kiihtyvyys ja hallitsematon liike, jotka piirtävät näkymätöntä viivaa ilmaan, piirtävät samalla viitekehykseni pystysuoria linjoja, jotka muodostuvat kontrollin puutteesta suhteessa painovoimaan vertauskuvana näkymättömille voimille. Vaikka hypyn kesto on hyvin lyhyt, jollakin selittämättömällä tavalla hyppääminen tuntuu aikaansa pidemmältä. Läsnaolon tunne tilanteessa, jossa ei voi, kuin antaa painovoiman koskettaa olemista, on merkillisen kirkas.

Piirustuksen lineaarinen hitaus rajaa viitekehyksen ja tilan horisontaalisesti käyttäen apunaan aiemmin mainitsemaani kontrollin ja sen katoamisen samanaikaisuuden paradoksia.

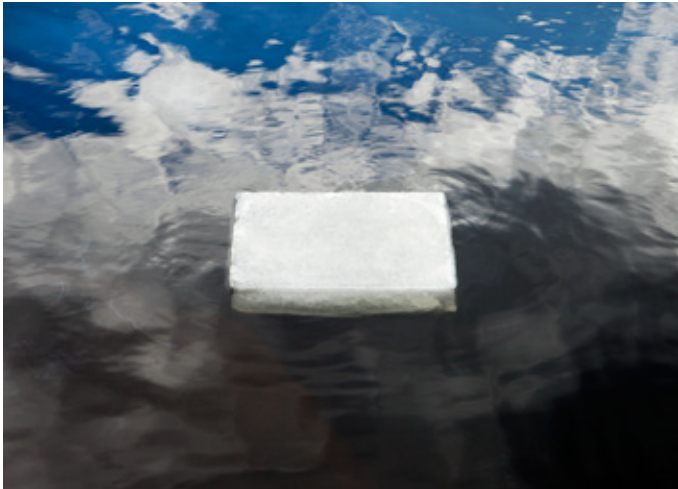
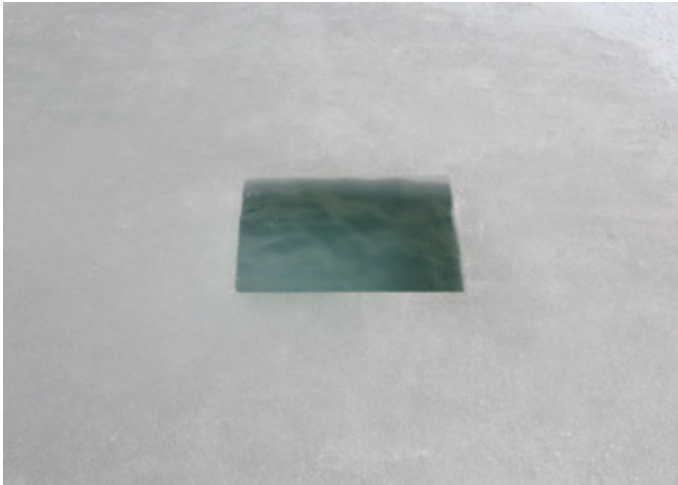
Teokseni *Three Forms of Decay* (sivu 48) koostuu kolmesta löydetystä kivistä. Kivien alla lukee paikan nimi, josta olen löytänyt kivet. Lofootteilla sijaitsevan Moskenesin, Sveitsin Alppien Rossinierin ja Lissabonin välille syntyy yhteys, joka koostuu teoksen nimen mukaan kolmesta rappeutumisen muodosta. Fyysinen yhteys teoksen nimeen syntyy kiviin aiheutuneesta, kolmen erilaisen voiman aiheuttamasta kulumisesta: norjassa meri, sveitsissä vuoriston eroosio ja portugalissa ihminen. Meren pyöristämä kivi, vuoresta lohjennut palanen ja ihmisen muotoilema katukivi kuvaavat kolmea erilaista prosessia, jotka ovat jatkuvasti käynnissä ympärillämme. Ihmisen aika, vuorten aika ja meren aika kohtaavat materian ja aiheuttavat erilaisia ja erikestoisia prosesseja. Kaikki tuntuu virtaavan. Mieleeni tulee Alighiero Boettin lause:

*“Everything moves by means of waves, and the waves are made of high and low points, made of intervals, of pauses and of silences.”*<sup>39</sup>

Kuten Boettin kuvauksessa liike, myös aika, joka on pikemminkin kuin “säätä eli mittaamaton suure, joka ei tunne lineaarista tasasuhtaisuutta”<sup>40</sup>,

39. Obrist 2005, 14

40. Sebald 2002, 117-118



*Spring Equinox / Summer Solstice, 2013*

on katkonaista, pyörteistä ja jaksottaista. Sykliin väliin jää tiloja ja taukoja, kuten Nina Canellin luomat sähkökatkokset, joissa on potentiaalia uudenvuoden tulkintoihin ja kokemuksiin maailmasta sekä tapoihin kohdata oma elinympäristö.

Diptyyksi *Spring Equinox / Summer Solstice* (sivu 50) näyttää järven pinnan kuvattuna ilman horisonttia kevätpäivän tasauksena ja kesäpäivän seisauksena. Keväällä järvi on jäässä ja jäätä on leikattu palanen pois niin että vesi tulee näkyviin aukosta. Kesällä, kalenterivuoden neljännes myöhemmin, sama jääpala on palautettu järveen samalla paikalle, josta se neljännes aiemmin on poistettu. Kevään kuvassa on siis mittakaavallisesti saman verran jäätä kuin on kesän kuvassa vettä. Aika, joka Jacques Austerlitzin mielestä on keinotekoisin kaikista ihmisen keksinnöistä, mittaautuu hallisemattomasti veden ja jään muuttuvien suhteiden mukaisesti kalenterivuoden sijasta. Ajan myötä materiaalit muuttavat muotoaan, mutta lineaarisuuden sijasta syklisesti.

Huomio on pieni ja tavallaan itsestäänselvä, mutta kun se asettuu kontekstiin vaikkapa kivien kanssa (*Three Forms of Decay*), tuntuu kuin kaksi toisistaan piittaamatonta liikettä, tai ainakin ajallisesti hyvin erilaisten kestojen kanssa operoivaa elementtiä, toimisivat ympärillämme samanaikaisesti ja samalla jäätyksen ja sulamisen vaihtelusta syntyvä “kello” toimisi kaiken tämän mittaajana. Elementit ovat vihjeiden kaltaisia fragmentteja, jotka viittaavat johonkin itseään suurempaan mysteerin.

Teoksessa *Oblivion Towards Order* (sivu 56-57) on kaksi kuvaa valkoisesta liljasta. Molemmissa kuvissa lilja on jakautunut kahteen osaan niin, että toinen puoli kukasta on kuivunut ja toinen on elävä. Ensimmäisessä kuvassa kuivuneen kukan eteen on asetettu aiemmin otettu kuva samasta liljasta ennen kuivumista ja seuraavassa kuvassa maljakossa oleva kukka on elävä ja kuvassa oleva puolikas sen edessä on kuivunut. Kuvien ajalliset tasot sekoittuvat, sama kukka esiintyy kuvassa kahdessa eri vaiheessa. Molempien liljojen ajallisten liikkeiden suunnat ovat päinvastaiset suhteessa toisiinsa. Kuvan sisällä, kuvan



Alighiero Boetti, *Mappa* 1988

oman ajallisuuden sisällä on toinen kuva, kolmas aikataso. Olen ajatellut tällaisen tavanomaisen tapahtuman, kukan kuivumisen, toimivan kuin Fischlin ja Weissin arkiset esineet. Liljalle käy maljakkoon asetettuna niin kuin sille ymmärrämme käyvän, se kuihtuu. Samaan aikaan se ei kuihdu. Kuvumisen sijaan se kasvaa jälleen uudeksi. Kuvat samaan aikaan sekä paljastavat että peittävät osan liljastaa. Ne ovat luonteeltaan yhtäaikaan extroverttejä ja introverttejä. Liljoja on kaksi, kuvia on kaksi ja molemmissa kuvissa on sisällä toinen kuva, eli molemmissa kuvissa on kaksi kuvaa sisäkkäin. Eri osien summa viittaa dualismiin, hengen ja materian kahtiajakautuneisuuteen hengen ollessa tässä yhteydessä vertauskuva maailman abstrakteille ja tuntemattomille ilmiöille.

Työskentelyni suhteutuu käsitetaiteeseen. Monet teokseni ovat ajatuksellisia ja fyysisiä prosesseja, joiden tiettyjä pisteitä tai vaihetta teoksen osana olevat kuvat osoittavat. Itse prosessit ovat käynnissä jatkuvasti.

Enemmän kuin kylmää ja geometrista amerikkalaista käsitteellistä minimalismia, näen yhtäläisyyksiä vaikkapa Alighiero Boettin, voisiko sanoa orgaaniselle käsitteellisyydelle. Esimerkiksi Boettin teoksiin *Mappa* (1971-1994), joissa hän käyttää jatkuvasti muuttuvaa maailmankarttaa kirjailtujen teostensa pohjana. Teoksissa mannerten rajat pysyvät samana, mutta valtioiden rajojen sisälle kirjaillut eri maiden lippujen värit ja niiden vaihtuvat suhteet muuttavat kartat keskenään erilaisiksi. Boettin Mappoissa maailman poliittiset voimat ovat ne kartalla näkymättömät kädet, joiden loputon liike muuttaa jokaisen kartan erilaiseksi. On Kawara ja Richard Long käyttivät myös karttoja, mutta enemmänkin henkilökohtaisen kokemuksen kuvailemiseksi. Boetti sen sijaan ei dokumentoinut karttojen avulla omia henkilökohtaisia kokemuksiaan vaan kuvasi niillä järjestystä, joka ilmeni toisen järjestyksen kautta. Poliittisen järjestyksen luoman liikehännän visuaalista järjestystä.<sup>41</sup>

Olen usein miettinyt Sol LeWittin lausetta, jossa hän ehdottaa, että irrationaalisia ajatuksia tulee seurata kokonaisvaltaisesti ja loogisesti.

41. Cerizza 2008, 73



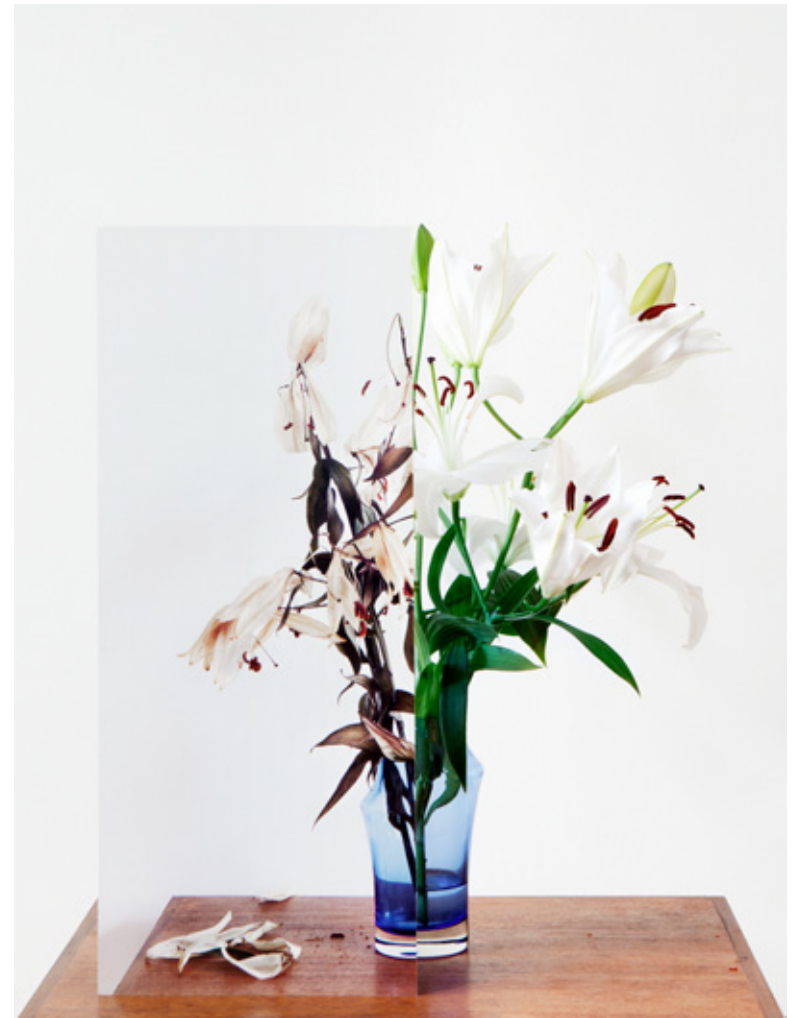
Alighiero Boetti, *Mappa* 1979

Miksei toisinpäin niin, että rationaalisia ajatuksia tulisi seurata epäloogisesti ja kuten kilogramman prototyyppi osoittaa, rationaaliset kokeilut saattavat tuottaa irrationaalisia tuloksia.

Mysteereiden ja intuitioiden jälkeen on vielä erikseen mainittava, että tarkoitukseni ei ole rekonstruoida kuvaa taiteilijasta myyttisenä nerona, joka suodattaa taivaalta satavaa jumalaista tietämystä intuitionsa avulla visuaaliseen muotoon. Päinvastoin. Kyseessä on yksinkertaiset ja arkiset asiat. Pyrin töissäni kuvaamaan sitä kokemusta, joka arkipäiväisyyden näennäisen jatkumon katkeamisesta syntyy. Ajatukseni palautuvat toistuvasti niille tietämyksen alueille, joilla esittelemäni taiteilijat ovat suhdettane maailmaan, muutoksiin, katkoksiin tai mahdollisuuksiin kuvailleet. Tietoa on monenlaista eikä sen uskoakseni tarvitse olla hierarkisessa suhteessa toisiinsa. Ymmärrystä voidaan rakentaa ammentamalla keskenään hyvinkin erilaisista lähteistä.

Nina Canellin performatiivinen veistos on pimeydessään valaiseva esimerkki; jos paniikin ja pelon ja ärtymyksen sijaan sähköjen katkeaminen johtaisi pohdintaan sähkön luonteesta, niistä niin asuntojemme kuin elämämme läpi virtaavista näkymättömistä voimista, sähkön käytön seuraamuksista, tekniikoista, joita se mahdollistaa ja toisaalta mitä näin mahdollistuneet toiminnot ottavat meiltä pois. Tällainen pienikin muistutus kaiken jatkuvuuden illuusiosta voisi antaa työkaluja tutkia ympäristöä omista lähtökohdistamme ja saattaa esille monimuotoisia ja toisiinsa yhdistyessään kiinnostavalla ja persoonallisella tavalla maailmaa esiin maalaavia kokonaisuuksia.





*Oblivion Towards Order*, 2014



*Lunar Effect, 2013*

Max Ferber

wing armchair, the gas cooker, the mattresses, the crammed mountains of papers, crochets and various materials, the paint pots gleaming on a red, lead green and lead white in the gloom, the blue flames of the two paraffin heaters, the entire furniture was advancing millimetre by millimetre upon the central space where Ferber had set up his easel in the grey light that entered through a high north-facing window layered with the dust of decades. Since he applied the paint thickly, and then repeatedly scratched it off the canvas as his work proceeded, the floor was covered with a largely hardened and encrusted deposit of droppings, mixed with coal dust, several centimetres thick at the centre and thinning out towards the outer edges, in places resembling the flow of lava. This, said Ferber, was the true product of his continuing endeavours and the most palpable proof of his failure. It had always been of the greatest importance to him, Ferber once remarked casually, that nothing should change at his place of work, that everything should remain as it was, as he had arranged it, and that nothing further should be added but the debris generated by painting and the dust that continuously fell and which, as he was coming to realize, he loved more than anything else in the world. He felt closer to dust, he said, than to light, air or water. ~~There was nothing he found as unbearable as a well dusted house, and he never felt more at home than in places where things remained undisturbed, muted under the grey, velvety sinton of which matter dissolved little by little, into nothingness. And indeed, when I watched Ferber working on one of his portrait studies over a number of weeks, I often thought that his prime concern was to increase the dust. He drew with vigorous abandon, frequently going through half a dozen of his millimetre~~

◇ 161 ◇



...puolet enemmän kuin ihmisiä. Niillä on selkeä ylivoima. Tuollainen ylivoima on varmasti saanut aikaan käsien tarpeen osoittaa aseettomuuttaan. Sen lisäksi että kättelevät, ajattelin pöydän äärellä, kädet painelevat hissin numeroita ja ovisummereita, kääntelevät kahvikoneiden kahvoja, huitovat ilmassa pysäyttääkseen taksin, kääntävät rattia ja koskettelevat näppäimistöjä. Kädet harovat hiuksia, naputtavat hermostuneesti, lyövät tahtia ja ilveilevät. Ihmisten kädet ovat jatkuvassa liikkeessä. Ne toimittavat, tilaavat, maksavat, siirtävät, kiusaavat, lyövät, kasaavat, puristavat, hikoilevat ja huitovat. Välillä tuntuu, kuin elävät kädet olisivat luovuttaneet ja jättäneet jälkeensä kiveen hakatut kädet muistona itsestään. Kivisten käsien ei ole tarkoitus ratkaista mysteeriä vaan kantaa sitä mukanaan. Niistä saa otteen vain haaveilemalla. Kiviset kädet toimivat mielikuvituksen maailmassa ja ovat syntyneet siinä hiljaisuudessa, jossa lintu ei ole lintu vaan linnun ajatus lentämisestä. Patsaat ovat pilviä. Kuten pilvet, patsaatkin keräävät itseensä näkyvyyttä kunnes ne sitten joskus hajaantuvat näkymättömiin. Kaiken näkyvän ilmiö on luonteeltan pilven kaltainen.

Elävät kädet ja kiviset kädet ovat erilaisia. Silti molemmat ovat käsiä. Elävät kädet tekevät mitä käsien kuuluukin tehdä. Kiviset kädet eivät tee mitään. Niiden olemassaolo muistuttaa ikivanhasta mysteeristä: mitä nyrkille tapahtuu, kun käsi avataan? Kivisten käsien olemassaolo näyttää todellisemmalta juuri siksi etteivät ne tee mitään niistä asioista, mitä käsien tulisi tehdä. Samalla asiat, joita käsien kuuluu tehdä, näyttää useimmiten varsin tarpeettomilta.

Lasten koulukirjoissa on kuvituksena ihmisistä irronneita käsiä, jotka piirtävät itsenäisesti numeroita paperille. Joen rannassa lapset heittelevät leipäkiviä veteen. Kivisten käsien mitattavissa ja määritettävissä olevat ominaisuudet ja kyvyt eivät merkitse mitään. Jäljelle jää vain kiven veistäminen hiljaisessa salissa, jonne valo valuu pohjoiselta taivaalta.

Tunteja myöhemmin astuin kirkkaasta valosta hämärään käytävään, jonka seinämille heijastui vihreää valoa. Brancusi katselee nuorta oppilastaan sivusilmin ja pysyy hiljaa. Olin lukenut tuon lauseen Brancusin työtä käsittelevästä kirjasta. Hänen kätensä valmistivat *kuvia* hiljaisuuden vallitessa. Katselin pitkään huonetta, joka on museoitu ja eristetty lasiseinillä jatkuvasti lisääntyvistä

vierailijoista. Olin yksi monista, jotka tahtoivat nähdä huoneen, josta hiljaisuus oli kadonnut. Huoneessa työskennelleet kädet veivät sen mukanaan. Minneköhän tämän huoneen hiljaisuus on mennyt, ajattelin? Sadat käsiparit kuvasivat huonetta lasin takaa. Ihmiset kyselivät toisiltaan kysymyksiä yrittäen tavoittaa ajatuksen, jonka vain kädet voivat ymmärtää.

Mutta niinkuin on vaikea ymmärtää vierasta kieltä puhuvaa ihmistä muuten kuin käsillä elehtien, on vaikea ymmärtää käsillä ajattelevaa ihmistä sanoilla.

Astuessani taas ulos muistin varoa korkeaa kynnystä, johon olin mennessäni kompastua. Seisahduin aukion laitaan ja annoin silmien tottua kirkkaaseen valoon. Vastapäisen kahvilan ovesta kulki kiireisesti liikkuvia ihmisiä sisään ja ulos. Oven kullatut kehykset heijastivat valoa ympärilleen. Aamupäivällä satanut vesi oli kuivunut ja jättänyt jälkeensä raikkauden vaikutelman, jota avaralla aukiolla hitaasti liikkuva tuuli voimisti. Lintuparvi muodosti taivaalle geometrisesti liikehtivän kuvion. Linnut kokoontuivat ja hajaantuivat jonkin minulle tuntemattoman säännön mukaisesti. Lopulta näytti kuin parvi olisi kerääntynyt yhdeksi pisteeksi josta purkaututtuaan se levittäytyi suureksi viuhkaksi, hajosi palasiksi ja katosi kattojen taakse.

Olen ruvennut kiinnittämään huomioni asioiden ilmenemiseen, ajattelin. En ollut kiinnostunut siitä mitä, vaan miten. Kotimatalla ylitin kadun paikalla, jossa Alberto Giacometti on valokuvattu ylittämässä katuja. Palattuani asuntooni tutkin Henri Cartier-Bressonin ottamaa kuvaa Giacomettista. Löytämästäni artikkelista sain tietää Giacomettin olleen saman ikäinen ylittäessään katuja kuin minä olin nyt. Hänen vasen kätensä näyttää kuvassa huomiota herättävän suurelta pään päälle sateensuojaksi vedetyn takin luomaa taustaa vasten, kuin itsenäisyyttään alleviivaavalta. Sitten myöhemmin istuin marmorisen pöydän ääressä, jonka pintaan oli kaiverrettu pieni mutta merkillisen syvä O-kirjain, vai oliko se nolla, luullakseni jo vuosia sitten, sen verran pehmenneiltä kirjaimen reunat näyttivät. Katselin giniä lasissa, johon auringon säde oli kuljettanut aavistuksen vermouthia ja muistelin Giacomettin käsiä. Kättelevä ihminen paljastaa kätensä näyttääkseen olevansa aseeton. Siksi kättelyn on alunperin ajateltu olleen rauhan ele. Käsiä on...



## *Lähdeluettelo:*

Baudrillard, Jean, 1996. *The System of Objects*. London, England: Verso.

Berger, John, 1993. *The Sense of Sight*. London, England: Vintage

Björkman, Hannu-Pekka, 2011. *Kadonneet askeleet*. Helsinki: Kustannus-Osakeyhtiö Kotimaa / Kirjapaja.

Cerizza, Luca, 2008. *Alighiero e Boetti, Mappa*. London, England: Afterall Books, One Work series.

Christov-Bagargiev, Carolyn (toim.), 2012. *Documenta (13), The Book of Books*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag.

Granbacka, Camilla (toim.), 2000. *Ars Fennica 2000 katalogi*. Helsinki: Art Foundation Ars Fennica.

Kiljunen, Satu; Hannula, Mika; (toim.), 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hytönen, Ville; Rautiainen, Pauli (toim.), 2009. *Uusi Atlantis*. Turku, Savukeidas.

Millar, Jeremy, 2007. *Fischli and Weiss, The Way Things Go*. London, England: After All Books, One Work Series.

Obrist, Hans Ulrich, 2005. *Dontstopdontstopdontstopdontstop....*New York/Berlin: Sternberg Press.

Rinne kangas, Rax, 2013. *Nocturama, Sebaldia lukiessa*. Helsinki: Lurra Editions.

Sebald, W.G., 2002. *Austerlitz*. Helsinki: Tammi.

Sebald, W.G., 2010. *Saturnuksen Renkaat*. Helsinki: Tammi

Seppänen, Jaana, 2014. *Iltapäivä*. Helsinki: WSOY

Siukonen, Jyrki, 2002. *Tutkiva Taiteilija*. Kustannusosakeyhtiö Taide, LAMK, Taideinstuutti.

Slager, Henk, 2012. *The Pleasure of Research*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Solnit, Rebecca, 2005. *A Field Guide to Getting Lost*. London, England: Penquin Books.

Virilio, Paul, 1998. *Pakonopeus*. Helsinki: Gaudeamus.

Yli-Juonikas, Jaakko, 2014. *Vanhan merimiehen tarina*. Helsinki: Otava.

*Kiitos:*

Jyrki Parantainen, Arja Korhonen, Juuso Noronkoski, Green Man,  
Maanantai Kollektiivi, perhe Rikala, Cecilia Hammarén, 95,  
Konstfackin kirjasto.

Taiteen maisterin tutkinnon opinnäyte

Kevät 2014

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Median laitos / Valokuvataiteen koulutusohjelma